JALHSS مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences – JALHSS
www.jalhss.com ISSN: 2414 – 3383
العدد (11) أيلول - سبتمبر 2016

الأجناس الفنيّة الكلاسيكيّة ورهانات العصر

الدكتورة عواطف منصور
المعهد العالي للفنون والحرف ـ جامعة القيروان
تونس

الخلاصة

قبل سنوات كان صعباً علينا أن نفكّر بفن لا ينتمي إلى تيّار بعينه، أو إلى مكان وثقافة بعينها فقد كان هناك تفكير مختلف بالفن من خلاله وصولاً إلى وظائفه والهدف منه ،غير أنّ شيئا ما تغيّر خلال العقود الأخيرة يسرَ عمليّة تفكيك علاقات عديدة بعضها كان مادياً فيما كان البعض الآخر روحياً. ويعزى ذلك إلى اتّساع رقعة استعمال التقنيات الرقمية وغزارة الثروة المعلوماتية وتوزّع اهتمام الذهن الفنّي بين ما هو مرئي وبين ما هو افتراضي لتقوم علاقة مستحدثة بين اللغة والصورة، وهي علاقة قديمة، غير أنها لم تخرج إلى العلن إلا بعد أن اتخذ الهذيان الفضائي طابعاً شعبياً من خلال العولمة، وبسبب كلّ هذه التغيرات وجدنا أنفسنا في مواجهة ثقافة بصرية جديدة تقوم أساساً على ذاكرة بصرية قادرة على الحذف والإضافة بسرعة البرق. من هذا المنطلق، ;وعليه حاولنا أن نبرهن على هذا الطرح من خلال أمثلة لأجناس فنيّة تقليديّة يظهر أنّ طريقها في زمن الملتيميديا آل إلى الاضمحلال والإنزياح عن المفهوم ولإثارة ذلك حاولنا استثمار تاريخ الفن التشكيلي لإماطة اللثام عن جملة من االأجناس الفنيّة التي وإن لم تضمحلّ فقد إنزاحت عن مفاهيمها التي أدركناها زمنا بعينه لتتكيّف مع الراهن العلمي وتتحوّل أحيانا كثيرة عن المفاهيم السائدة للجمال.

Classical and Technical Art Variants and the Ear Challenges

Dr. Awatef Mansour
Higher Institute of Arts and Crafts
University of Kairouan
Kairouan -Tunisia

ABSTRACT

A few years ago, has been very difficult to think that art can be attached to a stream or a space or a particular culture. There was a reflection on art and its functions except that in recent decades we have been affected by a change, and that led to a detachment and disruption of relationships either material or spiritual level due to use excessive digital means and the abandonment of the information which then generated an intellectual discrepancy between the real and the virtual, which has also allowed the birth of a modern relationship between image and language. This relationship is as old has taken shape after this hallucinatory appearance of the digital world through globalization. Following these dramatic changes, we found ourselves confronted with a new visual culture that is based on a visual memory capable for adding and deleting a speed of light. From this finding, we will try to come up with concrete examples that some classic artistic disciplines are being disappearance or deviance in their definitions in this world of multimedia. In our research process we will addressed the question of modern art also as a reference to show that some of these disciplines have diverted their charters.

التقديم

لا ريب في أنّ المنجز الفني المعاصر موضوع خصب يمكن الولوج إليه عبر مداخل مختلفة قد تذهب إلى رؤى بحثيّة كثيرة غير ّأنّ البحث في الفنون المعاصرة من حيث هي انقلاب وتغيّر وتداعي للمعايير والرؤى ليس كأيّ بحث غيره لأنّه بحث في الأفكار والهواجس التي سكنت الفنان المعاصر وبحث في صميم الفكر الخالص بعيدا عن الخامات. وقبل سنوات كان من الصّعب علينا أن نفكّر بفن لا ينتمي إلى تيّار بعينه أو إلى مكان وثقافة بعينها فقد كان هناك تفكير مختلف بالفن من خلاله وصولاً إلى وظائفه والهدف منه، غير أنّ شيئا ما تغيّر خلال السنوات الأخيرة يسرَ عملية تفكيك علاقات عديدة بعضها كان مادياً فيما كان البعض الآخر روحياً.

والظاهر أنّ ذلك يعزى إلى اتّساع رقعة استعمال التقنيات الرقميّة وغزارة الثروة المعلوماتية وتوزّع اهتمام الذهن الفنّي بين ما هو مرئي وبين ما هو افتراضي لتقوم علاقة مستحدثة بين اللغة والصورة وهي علاقة قديمة غير أنّها لم تَلِجْ إلى العلن إلاّ بعد أن اتّخذ الهذيان الفضائي طابعاً شعبياً من خلال العولمة ونتيجة لجلّ هذه التغيّرات وجد الفنّان نفسه في مواجهة ثقافة بصريّة جديدة تقوم أساساً على ذاكرة بصريّة قادرة على الحذف والإضافة بسرعة البرق.

ومن هذا المنظور حاولنا أن نبرهن على هذا الطرح من خلال مختارات لأجناس فنيّة منها ما انزاح عن السّاحة الفنيّة المعاصرة فآل إلى الاضمحلال تقريبا ومنها من حاول أن يتكيّف مع الراهن فتحوّل عن المفاهيم الجماليّة السائدة ليتحوّل أحيانا إلى "الآفن" بينما انحرفت أخرى لترتئي طريق العولمة وتنجرف مع ضوابطها. ولإدراك ذلك فإنّه من المفيد هنا البحث في التحوّلات الأساسية والتساؤل عن الأدوات والوسائل التي تساعدنا على رصد أسبابها وقراءتها وبطبيعة الحال سيواجه برهاننا عديدا من التساؤلات التي تتطلّب الإجابة عنها من قبيل: هل يتلوّن الفنّ بلون العصر أم أنه يبقى رهين ذاتيّة الفنّان وأفكاره؟ وإذا كان من الممكن تصوّر التعبير عن فكر أو هاجس ما فكيف يمكن تصوّر ذلك من خلال فنون تقوم على التلاعب بالكتلة والفراغ والعولمة وأيّة معايير ومقاييس للفن التشكيلي اليوم في ظلّ التقنيات الرقميّة وغزارة العولمة في العصر الراهن؟ وقد ينضاف إلى مجموع هذه التساؤلات سؤال لا يقل أهمية عنها هل استوعبت الفنون المعاصرة مستجدات العصر وذاتيّة الفنان أم أنّها فقدت أحدها لفائدة الآخر؟

الأجناس الفنيّة والتلوّن بلون العصر

المُلاحظ من خلال مسائلة تاريخ الفن الطويل أنّ الفنون تتلوّن بلون العصر، فمنذ أن بدأ الإنسان يتعرّف على الرسم في شكل لمسات بدائيّة (فنون العصر الحجري) وهو يرسم على جدران الكهوف والمغاور رسومات وحفريّات معتمدا الحجارة والتراب والألوان الطبيعيّة حملت رسوماته بساطة الإنسان آنذاك فنقلت عفويّته ما جعل هذه الأخيرة تقارب أساليب التجريد بالرغم من أنّها لم تكن غايته بحدّ ذاتها بل وسيلة حقّزته على رسم ما وقعت عليه عيناه في محاولة منه للسّيطرة على العناصر وتجسيدها وإلى يومنا هذا لم تطرأ أيّة تغيّرات على تلك الرسوم.

وحتى إبّان هذه الحقبة من التاريخ لم يتوقف الفن والفنان عن التلوّن مع عصره وبدأ البحث عن مواد جديدة وتحوّل الفن إلى حاجة نفعيّة وفي ذات الوقت حاجة جماليّة فاهتمّ الفنان آنذاك بالرسم على الأواني وتزيينها معتمدا على التنوّع اللوني الذي تمّ استخراجه من النباتات ومن المواد العضويّة إلى جانب إدخال مواد أخرى عليها كما تغيّرت المحامل من الجدار إلى الرسم على صفائح الخشب والجلد.

ولم يتوقف تفاعل الفنّان مع عصره وما يطرأ عليه من تنوّع وتجديد وإن كان بسيطا ففي أواسط الستينات من القرن الماضي تعرّف الفنان إلى مواد جديدة تمثلت في الألوان المائيّة وتقنية الأكريليك والألوان الزيتيّة التي شكّل إكتشافها تحوّلا هامّا في مسار الفن التشكيلي العالمي، ولازالت هذه الألوان الأكثر طواعيّة وقابليّة لتصوير دقائق الأشياء وتنويعات المنظور الى اليوم. من هنا شكّلت هذه الإكتشافات منطلقاً لكلّ التجارب الفنيّة من القرن الخامس عشر مرورا بعصر النهضة والإنبعاث وصولا إلى أواسط القرن العشرين.

ومع تقدّم العلم وتوسّع المعرفة ظهرت العديد من المدارس والاتجاهات الفنيّة على غرار النيوكلاسيكيّة، الرمزيّة، والفن الرومانسي (أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر) وجاءت الواقعيّة، وقد التجأ الفنان آنذاك إلى عدّة أساليب لتجسيد المرئي في رموز رسمها ونحتها كما حفرها. وتمكّن من قراءة هذا المرئي قراءة جماليّة معرفيّة وتشكيليّة حاول فيها إبراز العنصر الإنساني على حساب تفاصيل الفضاءات البيئيّة. كما قدّم الخصائص المستمدّة من القدرات التقنيّة الحرفيّة فحاول إعادة تركيب الأشياء على نحو تسجيلي يفسح المجال أمام التفاصيل الواقعيّة للمشهد المرئي، كما حاول تحويل المشاهد إلى عالم أسطوري ينسج نفسه خارج الواقع، ورغم أنّ هذه النماذج تختلف فيما بينها من حيث أساليبها ورؤيتها فإنها تتواصل بوعي أو بدونه مع تراث الماضي عبر قدرتها على تجسيد هذا التراث.
ثمّ جاءت فنون القرن العشرين لتظهر فيها العديد من الاتجاهات والمدارس الفنيّة التي تلوّنت بدورها بلون العصر لتتخذ من الأدوات والخامات والتقنيات المتاحة منفذا لها ولكن دون أن تفقد حمولتها الفنيّة ذاتيّة الفنان على غرار الانطباعية، التعبيريّة، والوحشية (1906) كاتّجاهات فنيّة قامت على التقاليد التي سبقتها، غير أنّها اهتمت بالضوء المتجانس والبناء المسطّح فكانت سطوح ألوانها تتألف دون استخدام الظل والنور أي دون استخدام القيم اللونيّة لتعتمد على الشدّة اللونيّة بطبقة واحدة من اللون، ومنها التي اتخذت من الأشكال الهندسيّة أساسا لبناء العمل الفني فيها إذ قامت على الخطوط الهندسية والمكعّبات كأساس لكلّ أشكالها كالتكعيبيّة (1907 -1914).
لقد أتاحت فنون القرن العشرين العديد من المواد والتقنيات والخامات الجديدة التي جعلت الفنان يحاول الاستقلال عن العالم الواقعي. وجاءت التجريديّة لتهتمّ بالأصل الطبيعي للأشياء وتستقل بذلك عن الواقع وتبعتها السرياليّة لتتميّز بالتركيز على كلّ ما هو غريب ومتناقض ولا شعوري فغاص الفنان السريالي في العالم الداخلي للإنسان.
وحتى يتواصل الفنان مع عصره ومتطلباته تواصلت عمليّة البحث والتنقيب الفني وواصل يبحث عن التجديد والتفاعل مع الموجود ليكسر أحيانا المقاييس الجماليّة السائدة على غرار الدادائيّة التي أظهرت فكرا جديدا وكسرت مقاييس الجمال المتعارف عليها للأثر، فهكذا هي الفنون تأخذ من العصر وتتلبّس بشخصيّة الفنّان وتنصهر مع ما أتيح من تقنيات ومواد وخامات...
نخلص في هذا الحيّز من البحث أنّ الفنان لم يتوقف عن الإطّراد بكلّ الجديد الذي يسود العصر ليلوّن فنّه بلون هذه الخامات والأدوات والتقنيات كما لا يفتأ على أن يلوّنها بذاتيّته وما يسود خاطره من أفكار ورؤى بحثيّة جديدة حتّى أنّ الفنون التي تلت بعضها بدت وكأنّها كسر للقواعد الفنيّة التي سبقتها نتيجة تلوّنها بالحقبة التي وجدت فيها وما أتيح فيها. وقد يتأكّد هذا الرأي مع الفنون التي جاءت إثر التطورات العلميّة والتقنيّة والتي ساهمت في تحويل وتطوّر المفاهيم وتحوّل الفنان ليتّخذ من الأدوات والتقنيات خطابا فنيا وحاول ملامسة أبعادها من خلال تقديم محاورات قائمة على التبادل المعلوماتي بين الفضاء والأثر الفني.

وتأسيسا على ذلك القول ظهرت فنون أواسط القرن العشرين كثورة على النظم الفنية والمفاهيم التشكيلية التقليديّة حتّى على مستوى الوعي الفكري والمواد البصريّة الحسيّة والتقنيات ما ساهم في إنبجاس مفاهيم واصطلاحات فنيّة ونظم نظرية جديدة. كما أفرز ذلك تنوعا في قراءة الأعمال الفنيّة وقد يعود ذلك لكون الفنان كائنا اجتماعيا بطبعه فهو دائم البحث في الثقافة المنفتحة لأنه يعيش الواقع بمظاهره الحديثة ويتعامل معه ويسعى من خلال عمله إلى إرساء نظرة استشرافية على المستقبل وقد تكون هذه الحركات الفنيّة الجديدة غير متجانسة فنيا كالرسم والنحت ولكنّها متجانسة مع متطلبات العصر حيث تتعدّد فيها العلاقات حسب تفاعل المتلقي المتجوّل كما أنّها لم تتنصّل عن ذاتيّة الفنان التي تظهر في تعدّد الرؤى والتيارات حسب فكره وإيديولوجيته.

وها نحن نقدّم من جديد دلائل عن تيّارات جديدة استفادت من تطورات العصر وهي تروم تقديم فكر أساسه الصورة المتحوّلة وليس الثابتة على شاكلة "الفن البصري، فن يعتمد بالأساس على الخداع البصري الناتج عن تداخل الأشكال الهندسية التي توحي بالحركة والمبني على الصورة المتحوّلة و"الفن المفاهيمي"، أين تصبح الفكرة هي الهدف الفعلي بدلاً من العمل الفني نفسه.

وقد سعى رواد المفاهيمية إلى التنكر للتقاليد الفنية ومحاولة التحرّر من القيود الاجتماعية والثقافية وإعادة الاعتبار للمضمون فضلاً عن دمج الفن بالحياة، وفن التنصيبية، وهي نتيجة لتنسيق وسائط مختلفة (تجميع أشياء أو مواد أو آلات متعددة الوسائط) يحقق عرضا يكون في العموم زائلا أو لوقت قصير).

الظاهر أنّ الفنان قد ظلّ دوما في تعامل مستمرّ مع التقنيات والمواد المتاحة في عصره فقد تحوّل من الممارسة اليدويّة إلى التعامل مع المادّة والخامة ومع الوسيط التقني فتحوّلت الصورة بالتالي من الثبات إلى التحوّل والتغيّر لتحلّ الصورة المتحوّلة محلّ الصورة الثابتة.

من هنا يتأكّد القول بمسايرة الفنان لمستجدات العصر التقنيّة التي تأثر بصفة مباشرة وجذريّة في بلورة الرؤى الجماليّة والوجوديّة ويتدعّم ذلك بانفتاح المبدع على المكتسبات التقنية الناتجة عن التطور في الآليات المعاصرة التي تمكّنه من خلال رواسبه وموروثه الفكري والمرئي من اكتساب التقنية وتطويعها في خدمة الأبعاد الحسية للعمل الفني من خلال البحث والتواصل مع متطلبات العصر كما تمكنه من التعامل مع الجديد بصريا وفكريا من خلال التوجّه الحديث للفن وفق مسارات واتجاهات البحث التشكيلي.

وحتى لا يتقوقع الفنان فقد حاول التخلّص من الموروث المثقل بتقاليد وعادات أسّسها السابقون وحاول استنطاق الحاضر من خلال استحضار الوسائل التقنيّة والمصطلحات الحديثة المتاحة لاستحداث تجاربه وتطوير ممارساته ما جعل الفنون اليدوية تتراجع وتضمحلّ، وقد يتيح لنا ذلك التساؤل التالي هل ساهمت التقنيات والوسائل الحديثة في تجدّد الفنون التقليديّة أم أنّها جعلتها تضمحلّ؟

1. أسباب غياب الفنون التقليديّة واضمحلالها والمفاهيم السائدة للجمال وحلول مفاهيم جديدة

قد يعود غياب الأجناس الفنيّة التي ذهبنا في سردها شوطا إلى فقدان الفنان لتلك المساحة في التعامل بينه وبين المتلقي وقد يكون سببها أيضا في فراغ الأروقة وقاعات العروض من الزائرين وكذلك نتيجة غياب التسويق وترك الأعمال لغبار الأقبية وغياهب الدهاليز على أنّ العمل الفني لا يمكن اعتباره حيًّا أو فاعلاً في واقعنا الثقافي إلاّ إذا كان جليّا أمام أعين المشاهد وشرط وجوده وحضوره في الثقافة البصرية رهين لتسليط الضوء عليه من طرف النقاد والجمهور، فالفن ثقافة والثقافة بحاجة لمن يحييها وينعشها حتّى لا تصدأ وحتى تكون دائمة الحضور في الواقع الفكري.

قد تكون هذه الأسباب من بين الأسباب الكثيرة التي لم نذكرها لخروج الفنان عن السائد والمتعارف عليه في التأسيس لقواعد الجمال الفني والانحراف نحو العالم الافتراضي للتسويق لعمله والبحث عن الشهرة وإن كان ما يقدّمه في أحيان كثيرة لا يروق للمتقبّل وقد لا يروق له هو ذاته ولكن قد يتنصّل عن أفكاره وهواجسه لفائدة مجارات مستجدات العصر وما تقدّمه له من إغراءات رقميّة تذهب به نحو الشهرة والتسويق العالمي.

من هنا تتبادر إلى الذهن السؤال التالي: إلى أيّ مدى إستطاعت هذه الأجناس الفنيّة أن تجاري هذه الطفرة الهائلة من التقنيات الجديدة وهذا الغزو الإعلامي والمعلوماتي واللحاق بركب الثقافة الرقيّة، وإذا كان محلّها الإضمحلال فإلى أيّ مدى استطاعت الفنون التي حلّت محلّها أن تبني مفاهيم جديدة وسيما هذه التي ارتبط تواجدها كليّا بالتجهيزات الرقميّة؟

ذهابا ما سبق الحديث عنه حول مجارات الفنون لمستجدّات العصر يظهر أن الفنان لم يتوقف عن الإطّراد بكل ما هو جديد لتظهر في ستينيات هذا القرن العشرين بوادر التخلّص من المادة إلى المفاهيم ليكون استحضارها تقديريا في الفضاء الوهمي لشاشة الحاسوب وذلك تحت لواء الفن البصري، فالحاسوب أصبح نافذة الفنان على العالم نظرا لقدرته الفائقة على تكثيف وتنويع البحوث الفنية وتخزينها ومراجعتها واستنساخها بدقة لا متناهية واستحالتها في صور غرائبية تتعقد مفرداتها وتراكيبها حسب البرمجيات، وتبعا لقدرة المبدع على التحكّم في إمكاناتها.

وقد ساعد تعدد البرمجيات الحديثة وتنوّع استعمالاتها في إنجاز أعمال تقديرية ثابتة أو متحولة. وغالبا ما يكون العمل فيها مكوّنا من مجموعة صور تأليفية تعكس فضاء خياليا تكون مفرداته مما هي للعناصر الطبيعية ويقع تحريك الرسوم بإيقاعات مختلفة حسب رغبة المتلقي، هكذا غزت الآلة بظهورها المجال الفني فارتبط بها لدرجة أنه في حالة عدم توفّرها قد يُفقد وجود الأثر الفني نفسه.

من هذا المنظور قد يتأكد تمكّن الفنان من تطعيم تجاربه الذاتيّة من خلال الإنفتاح على المستجدّات الفنيّة لعصره ما يجنّب أعماله أن توصف بالتالي بالتقوقع في مدارات التوهّم بتملك الحقيقة الجماليّة، "علاوة على ذلك فهو يحيل عمله الفني على المجال الاصطلاحي المتّسع بحسب تعدّد التجارب الفنيّة، بيد أن الميل الطبيعي إلى الانكفاء إلى الممارسات المعهودة قد يوفّر من الراحة النفسية باعتبار أن السؤال مضجر، يرتجف له كل من زادت رغبته في الطمأنينة إزاء ما استقرت عليه مكتسباته الفنيّة ولكن غالبا ما ينمّي هذا الانكماش على المكتسبات المتجمّدة بفعل التكرار الكسل الذهني ويقلّص المبادرة ليكتفي باجترار ما وقع إنشاؤه في الماضي تبعا لمنظومة فكريّة لم تعد قادرة على محاورة العصر بمفاتيح الحداثة وبلغة تعي قوانين الزمن الراهن"1 على حدّ تعبير نورالدين الهاني.

ولنكون على بيّنة من هذا القول، ها نحن نسجّل من جديد تفاعل الفنان مع التطورات التي طرأت على العصر الراهن أين اكتسحت الوسائط الرقميّة كل مجالات الإبداع، ما سجّل ارتجاجا لدى المتلقين ولدى المبدعين أنفسهم. وقد ويظهر ذلك الارتجاج في الممارسات الفنيّة الراهنة التي أفرزت مفاهيم وقواعد جديدة جعلت بعض المفاهيم التقليديّة تنهار إن لم نقل تضمحلّ وتختفي من ذلك المفاهيم التقليدية للفن التي رسّخت مطوّلا أهمية استقلال الفنون عن بعضها البعض والتخلي عن الحامل التقليدي...لتتحرّر الأجناس ويسقط ذلك الحاجز وتتعدّد وتتمازج تقنيات وأدوات التعبير. هكذا فتحت مجالات الإبداع التشكيلي على كل الاحتمالات ومع سقوط هذه الحواجز بين الفنون تمّ لمّ شمل الفنون معا فجمعت الصورة والفعل والفكرة والفرجة والجسد في عرض متكامل قد يعلن حقا نهاية العصر الذهبي للفنون اليدويّة والصورة الثابتة الفنون التي تؤمن بالاختصاص الواحد من رسم ونحت ونحوه.

المُلاحظُ أنّه ومنذ أن تمكنت الآليات الرقميّة من الولوج إلى العالم التشكيلي تحوّلت الممارسات الفنيّة بمقتضاها من ماديّة المكان إلى افتراضية المكان والزمان معا ما أحدث تواصلا بين العمل الفني والمتلقي فاستحالت المادة التشكيلية إلى مادّة افتراضية في الفضاء الوهمي البصري لشاشة الحاسوب الذي وهب الفنان إمكانات متعدّدة من خلال معالجة الصورة وعناصرها التشكيلية والمزج بينها من خلال تصغيرها أو تكبيرها، تمطيطها أو تكرارها ضمن حيّز زمني قصير وأيضا ضمن حيّز مكاني افتراضي ووفق أساليب تقنيّة تولّد العتامة أو الصفاء، النقاء والشفافية وغيرها من الأساليب...، غير أنّ كثرة الارتباط بالوسائط التكنولوجية قد يبطل تواجد هذه الأجناس الفنية باختفاء أو فقدان ذلك الوسيط.

ولا شكّ أنّ هذا الكلام يحتاج منا إلى أمثلة يمكن من خلالها إدراك دلالة ومغزى هذا الفن فهذه المنجزات الفنية التي نلاحظها اليوم في كل عرض فني تغزوها دعوة لنقض فكرة الكمال والتماهي مع رغبة عميقة في هدم الصورة التي تعوّدنا عليها في الفنون التقليدية كالرسم والنحت. كما يغزوها جمال زائل وهذه الدعوة تحمل الكثير من الوقائع ليس من اليسير إحصاؤها فقد صارت اليوم جزءاً من التاريخ مهّدت وصنعت حيوية ثقافية أحلّت مفهوماً جديداً للفن محلّ مفهوم كنا إلى وقت قريب نظنه خالداً لا يزول و"لم يعد العالم في انتظار ولادة "فيلاسكيز" أو ب"وتيتشيلي" أو "بوسان" أو "تيرنر" أو حتى "بيكاسو" و"ماتيس" و"تابييس" و"سي تومبلي"، شيءٌ ما وقع، هو المسؤول عن تغير المرجعيات" على حدّ تعبير الناقد يوسف فاروق.

وقد يتشابه هذا الرأي مع إعتقادا ساد ذهن الفنان "بابلو بيكاسو" حين اعتقد أنّ الفوضى في الفن انتهت بموت "مارسيل دي شان"، فقد اعتبره الخطأ الذي تسلّل إلى تاريخ الفن الحقيقي نتيجة ما أحدثه من فوضى في الفن، فقد كانت أفكاره بمثابة إعلان عن ما سمّي فيما بعد بالفن المفاهيمي وولادة حركات فنية أخرى تعدّدت أدواتها التقنيّة واهتماماتها الفكريّة والبصريّة ولو أنّ "بابلو بيكاسو" يعيش لليوم لأيقن أنّ كل من تلا "مارسيل دي شان" لم يحدث مجرّد فوضى بل أحدث انقلابا في الفن ولعلّه ما نلمسه في هذه التجارب التي قد يصحّ وصفها بأنّها تجارب فنيّة إذا ما اعتبرنا اضمحلالها باضمحلال الأداة واختفائها.

انطلاقا من هذا المعنى نلمس في تجربة كل من الفنان" إدواردو كاك" والفنانة "تريزا مرقول" إجابات صريحة عن التساؤلات الموضوعيّة التي طرحناها آنفا، تجارب وصفها البعض "بأنها نهاية للعصر الذهبي

---

1 نورالدين الهاني، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، تونس، العدد 184، جوان 2007.

للفنون في حين يواصل آخرون مغامرتهم الجماليّة وأمام أعينهم تمزقات العصر"، فنحن إذاً نقف إزاء وعي جديد بالفن يستلهم خلاصاته من حيوية فكرة جديدة للعيش، ذلك لأنّ فن اليوم لم يعد معنياً بالجمال إلا باعتباره هدفا وهذا ما يذهب إليه الفن الجديد، وقد نتساءل عن كيفيّة التفكير بذلك الهدف وبالتالي نتحدّث عن إمكانيّة نهاية العصر الذهبي للفنون، ونبدأ بالمثال الأوّل وهي:

1.1. تجربة الفنان إدواردو كاك (Edwardo kac)[2]

استهل الفنّان "إدواردو كاك" تجاربه الفنيّة بالعديد من العروض القياسيّة التقليديّة ثمّ تحوّل لاستكشاف التقنيات التكنولوجيّة وقام بعمليّة المزج بين الشعر والألوغرافيا (Halographie) [3] والتصوير الثلاثي الأبعاد وكانت البداية بأن اخترع فنّا أطلق عليه "الفن العابر للنظام الجيني" أو"الفن شبه الطبي" (Bio Art). وقد ركّز على البروتينات التي تنتجها الجينات الاصطناعيّة واستخدم البروتينات الفلورية الخضراء المستمدة من قنديل البحر (فيكتوريا، قنديل يعيش في شمال غرب المحيط الهادئ). وأضاف هذه البروتينات إلى الحمض النووي للكلب، وكان يعتقد أنه يقوم بتعديل وراثي لإنتاج كلب إلا أنّه ارتدّ أرنبا وليس كلبا، فأطلق عليه اسم " الأرنب ألبْا"، ووضع هذا الأرنب في مكان في المختبر وجعله في اتصال مباشر مع الأشعّة ما فوق البنفسجية وجعل لون هذا الأرنب يتغيّر كلما كان في اتصال مع الأشعّة، غير أنّه لا يمكن اخراجه من المختبر باعتباره حيوانا غير حقيقي، ولكن وعلى الرغم من تجاذب الأحكام القيميّة حول هذه التجربة إلا أنها تطرح بحدّة مسألة التحكّم في الخريطة الجينيّة للمخلوقات (أنظر الصورة1) وكان الهدف الرئيسي من وراء هذه التجربة هو الحملة التي أطلقها الفنان والتي يرتئي من خلالها رفع مستوى الوعي بمصير الحيوانات المعدّلة وراثيا، فمن ناحية يرى أنّها أكثر أمانا لترك الأرنب في المختبر لتحقيق انتشار الجين ومن ناحية أخرى فإنه لا يبقى كائنا حيا أي أنه كائن لا يتحقق تواجده في غياب الأضواء المسلّطة عليه وفي غياب التجهيزات.

المَلاحظ في عمل "إدواردو كاك" هو فقدان هذه الممارسة من الإبداع المعهود والجماليّة التشكيليّة المتعارف عليها وبالتالي انصياع تام للتقنية والذهاب وراء إمكاناتها التي تظهرها كأنها آلة ساحرة، فقد حلّت شاشة الحاسوب والتقنيات الرقميّة التي تسلّط الأضواء محلّ الفنان وأحدثت بالتالي فراغ الموضوع الفني وتجرّده من المادّة لصالح المفهوم الذي شكّل في تقدير هذا العمل مقاربة منطوية على مفارقة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار المادّة التي يوظفها الفنان، غير أنّ ميزة هذا الفن قد تكمن في ذوبان العمل الفني التقليدي كإطار وحامل لتبقى لعبة الذاكرة والأثر وفي أحسن الأحوال هذه الصور أو أشرطة الفيديو لهذه التجربة التي يمكن لها أن تضمحلّ بغياب أحد هذه العناصر.

المُلاحظ أيضا أنّ الفنان لم يكن همّه البحث عن إعجاب المتلقي ولكنّه يبحث عن حلّ لمشكلة التكاثر الجيني عن حل طبّي، وهكذا يصبح الفنّ فكرا تطبيقيا وليس هدفا بحدّ ذاته وقد أطلق على المشروع اسم "التكوين 1".

ولمواصلة البحث في نفس المشروع الذي بدأه في إنتاج الجينات الاصطناعيّة المعدّلة وراثيا قام الفنان بتجربة ثانية في نفس المشروع "التكوين2" وعنونها ب(،(Genisis (1999) (أنظر الصورة 2) وقد قام في هذه التجربة بإنجاز حامض نووي (ADN) انطلاقا من تحويل لمقطع في الإنجيل يقول: "سيطروا على جميع الأسماك وجميع الطيور التي في السماء وجميع أشكال الحياة فوق الأرض". محاولا إنتاج العديد من البكتيريا ووظّف حاوية جمع فيها أنواعا كثيرة من البكتيريا وسلّط عليها الأضواء بواسطة الأشعة فوق البنفسجيّة حتى تتكاثر. وبإمكان المتلقي أن يتحوّل ويتجوّل حول الحاوية بطريقة لا تكون البكتيريا ضارّة له وذلك من خلال شبكة الإنترنت والأضواء المسلّطة عليها.

البيّن أنّ هذه التجارب الفنيّة قد ظهرت فاقدة لمسلّمات الفن القديم من ذلك الجماليات السائدة والمعاني الموجهة نحو المجتمع لتضطلع هنا بفكر الفنان الذاتي الذي أصبح لا يبحث عن لفت النظر بقدر ما يبحث عن حلول فما

---

2 إدواردو كاك ، فنان برازيلي ولد سنة 1962.

3 الألوغرافيا، كلمة "تصوير ثلاثي الأبعاد"، تأتي من اليونانية "holos" ("الكامل) و"graphein" (إرسال)، يعني تصوير ثلاثي الأبعاد ويعني أيضا "كل تمثيل".

لنلاحظه من خلال في هذه التجارب أنّ الفنان يقدّم ممارسات فنيّة لا تبحث ولا تستجدي ذائقة الجمهور إذ استُبعدت هذه الأخيرة تماماً من العملية الفنية التي أصبحت تتطلب اليوم مِراناً فكرياً ليس من أهدافه الارتقاء بذائقة المشاهد الجمالية التي لم تعد ضروريّة ليكون العمل الفني موجودا. ولربما سيكون علينا الاعتراف بأنّ تغييب المشاهد هو جزء من مسعى أكبر يمكن تلخيصه بموت العمل الفني باعتباره سلعة قابلة للتداول والحقيقه أنّ الفنّ لم يعد معنياً بالإنسان وإن بدا أن هناك اهتمام بصري بيوميات ذلك الإنسان الضائع من خلال أشيائه المتاحة وهذا ما صنع فراغاً بين الفن بأسئلته الوجوديّة وبين ما صار يقدّمه الفنانون من أفكار لا تقوى على التعبير عن نفسها فنياً في أحيان كثيرة.

ويستدعينا هنا رأي الفيلسوف "ميشيل أونفراي" الذي يرى في إمكانيّة إدراج هذا الفن ضمن خانة الفكر الفلسفي المعاصر على أنّ استبدال ثقافة التواصل بالفن قد يشكل في حدّ ذاته موتا حقيقيا بصيغة الزمن ما بعد الحداثي لهذا الفن وقد لا يعني هذا الموت النهاية والفناء بل هو موت استبدالي أي استبدال الفن بفن بديل عنه، فن آخر سيما في هذا الزمن. ويؤيّد الفيلسوف الإيطالي المعاصر"لويجي باريزون" هذا الرأي فقد اعتبر أنّ الفن المرتبط بعصره مُرَشّح لأن يموت ويزول مع زمنه حتّى أنّ هناك إمكانيّة لعدم فهمه.

وانطلاقا من هذا الرأي نواصل الحديث عن فقدان العمل الفني المعاصر للقوانين الجماليّة التي أسّس لها جيل من الفنانين وتحدّث عنها نقاد الفن لنقدّم مثالا آخر لم يكن همّه جلب إعجاب الزوار والتسويق لعمله أو التأسيس لعلم الجمال المتعارف عليه جيلا بأسره بل أن يبعث رسالة من خلال عمله وهنا يتحوّل معنى الجمال الفني إلى معنى الجمال الفكري المَثار في صور قد تصيب حينا بالذعر من هول المشهد الذي ترى وأحيانا بالخوف والألم وهي تجربة الفنانة:

1. 2. تجربة الفنانة تريزا مرقول (Teresa Margolle)[4]

قدّمت الفنانة المكسيكية تريزا مرقول من خلال ممارستها الفنيّة أفكارا تناهض من خلالها إنعدام الأمن والعنف الحضري كطبيبة للتشريح، وقد تميّزت تجربتها بالوعي والجرأة واستعانت في تقديمها بجثث ضحايا العنف الاجتماعي لعرضها قصد التّحسيس بالعواقب الإجتماعية، الثقافية والسياسيّة لهذا العنف، والرائي في أعمالها أن يلاحظ بشاعة المناظر التي تقدّمها إذ يشعر بشعور قد يجمع الخوف والموت والقرف وحتى الضجر والإنزعاج، غير أنّ همّها لم يكن ما يشعر به المتقبّل هنا بل أن يشعر المجتمع بفضاعة الحرب وفضاعة ما يشعر به مجهولي الهويّة وما يتعرّضون له من عنف وتعذيب ومن مصير مروّع ولإبراز النهاية المحتومة لكلّ شخص أنجزت الفنانة حائطا إسمنتيا مسطّحا في شكل مقبرة ثابتة تأوي جثامين الضحايا (أنظر الصورة 3) كما عرضت بالبندقية "كفنا" (أنظر الصورة 4) وهو عبارة عن نصب يحمل آثار أجساد بشريّة مشرّحة لمن لا سكن لهم ولمجهولي الهويّة ، وربما هي تذكر المتلقي نفسه بنهايته.

البيّن في هذه التجارب الفنيّة أنّ الفنانة تريزا مارقول لم يكن همّها تقديم الصور بقدر ما كان همّها تقديم فكر، فكرا تنقد من خلاله رؤيتها للحرب ومخلفاتها ولإبراز فضاعة وقع هذه الحروب اعتمدت على قوّة المشهد من خلال التقنيات المتاحة من ذلك الأضواء والصور والألوان التي تسلّطها الأضواء، وهنا نعود من جديد للحديث عن مغادرة الفن من المضمون الجمال إلى المضمون الفكري ففي هذه الفنون تبقى الصورة راسخة لتتحوّل من شاشة إلى أخرى ومن وإلى كل مكان في العالم.

قد يجوز لنا هنا أن ننعت هذه الأعمال بأنها أنتجت وخلقت هوّة وفراغا في الفن فما كنّا نظنّه بالأمس جمالا راسخا لا يزول بتنا نراه اليوم زائلا، ونقصد هنا الجمال الفني والبحث الجمالي فبالأمس رسم الفنانون كذلك بشاعة الحروب ومخلفاتها وركزوا الأضواء والظلال والمنظور والألوان ورسموا من خلالها جمال المنظور والأشخاص بتفاصيلهم، ولكننا اليوم بتنا نشاهد رعبا فنيا مبنيا على صور مستنسخة تظهر فيه الصورة متحوّلة في الزمان والمكان غير باحثة عن إعجاب المتقبّل وغير حاثة صاحبها على تسويقها بل إنّ الهدف قد يكمن في بثّ الرسالة للعالم وشيوعها في كل أرجاء العالم من خلال الصورة المستنسخة رقميّا.

---

4 فنانة مكسيكيّة ولدت سنة 1963 تنتهج طريق الفن االمفاهيمي، تعتمد التصوير الفوتغرافي والفيديو والأداء الجسدي، وهي بذلك تبحث في الأسباب والنتائج المترتبة على الوفاة والعنف في المجتمع، وتحديدا باستخدام مواد الطب الشرعي والرفات البشرية.

إنّ ما نريد قوله هنا وببساطة هو أن الفنون المعاصرة بمقدورها أن تكشف وتخلق الدّهشة أو المراهنة على إثارة شعور الزائر واستفزازه أو حتى صَدْمِهِ؛ وقد يعني ذلك أنّ الفنان استطاع أن يخلق لنفسه سجلا خاصا متعدّد الأوضاع والمواقف يساهم من خلاله في التشويش على أدلة وآليات الفن المألوف، بل وأن يلامس الواقع عبر انزلاقات من دون أن يتجاوزه سوى بطريقة غريبة وطيفية. إنّه فن وبالمفارقة مناهض للقولبة الإعلامية والثقافية والاستهلاكية لمجتمع الفرجة والمتاجرة، غير أنّ كلّ ذلك لا يمنع من كون هذا الفن هو في الحقيقة فن مُحَطم للأيقونات فالفن المرتبط بعصره مُرَشح لأن يموت ويزول مع زمنه بل ويصبح غير مفهوم.

هكذا أطاحت العولمة بكلّ معايير التميّز الفني المرتبط بمجتمع الفنان وسعت لربط جميع الأمم ببعض المسلّمات الفكرية مما مهّد لسيطرة فنية شاملة وصارت معظم الفنون الحديثة الملازمة لمبدأ العولمة انفصالا للفن عن نطاقه الجمالي وأهملت الخصوصية الجمالية لكل ثقافة. وقد نفهم من هذا المنطلق مقولة هيقل بأنّ "الفن هو شيء من الماضي" وهذه المقولة لا تعني إن الفن قد مات أو أنه لم يعد له دور أو مكان في عالمنا بل تعني أنّ الفن لم يعد يقوم بدوره التاريخي الذي كان يتمثل في روح وحقيقة شعب ما كما تتجلى في دينه وثقافته وحياته الدنيوية ورؤيته للعالم. من هنا يتبادر إلى أذهاننا التساؤل التالي: إذا فقد الفن المعاصر الموضوع والمبنى الجمالي فهل نجح في الحفاظ على المعنى الجمالي؟

2. الحقل السيميائي ينصف الفنون المعاصرة

إذا بحثنا عن العلاقات الجماليّة وقيمتها التواصليّة المستقلة عن المواضيع الفنية التقليديّة حتّى لا تظهر كعوالم مغلقة وذلك من خلال التجارب التي عرضناها فإنّنا نجنح نحو الحقل السيميائي الذي قد يمنحها سيرورة تدليليّة مفتوحة عبر لقائها وتفاعلها مع المتلقين، ويذهب "جان موكارفسكي" في هذا النهج مؤكّدا "أنّ البنية كلها هي التي تحمل المعنى بما في ذلك المعنى التوصيلي في العمل الفني ولا يلعب الموضوع سوى محور يتبلور حوله هذا المعنى الذي لولاه لظلّ غامضا"5، وهو نفس ما لمسناه في التجارب الفنية التي قدمناها حين انحرف الموضوع الجمالي عن السائد ليبحث عن الدلالات والمعاني وعن اشكاليات مفاهيميّة أكثر منه عن الجماليّة.

وفي هذا السياق يشير يوري لوتمان أنّه توجد أحكام مسبقة تتعلق بأنّ التحليل البنيوي على تحويل الانتباه عن محتوى الفن وعن اشكاليّته السوسيو أخلاقيّة نحو دراسات شكلانيّة بحتة حيث يرى البعض أن في ذلك قتلا للفن ويرى البعض الآخر أن ذلك إعلان عن الفن الخالص وغياب ايديولوجي بئيس. وقد يؤدي سوء الفهم أحيانا وحمّى الجدل غير العلمي إلى التأكيد أن الشكلانيين والبنيويين المعاصرين يلحّون على ضرورة دراسة الفن كنسق مغلق ومحايث وبالتالي فإن التأكيد على إقصاء الدراسة البنيوية السيميائية لقضية المضمون والدلالة والقيمة الاجتماعية والاخلاقية عن الفن مبني على سوء الفهم وذلك لأن مفهوم العلامة ذاته ونظام العلامات مرتبط ارتباطا وثيقا بقضية الدلالة وأن العلامة تشغل في الثقافة الإنسانية وظيفة توسّط".[6]

هكذا هي ميزة الفن المعاصر والفنون التي إنجرفت في سياق الرقمي والتكنولوجي قد تكمن قيمتها التدليليّة والسيميائيّة المفتوحة على ما لا حصر له من المعاني والدلالات، ففي هذه النماذج الفنية التي درسناها لاحظنا ذوبان العمل الفني التقليدي كإطار وحامل لصالح الذاكرة والأثر وكذلك تعويض الصورة الثابتة بصورة متحوّلة يمكن إستنساخها في أشكال متجدّدة تحمل قراءات لأوضاع وقضايا سياسية واجتماعية بعينها لن ندرك كنهها إلا اذا بحثنا في مكوناتها وتفاصيلها.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ الفنون ومع حلول عصر التكنولوجيا والثقافة الرقميّة خرجت من منعطفها الحالي الذي أصبح مُحَصّلة لتراكمات حضارية مُزمنة ومُثقلة بالمعاني والدلالات والرمزيّة، غير أنّ ذلك وبالرغم من دخوله عالم السيميائيات لإدراك معانيه ودلالاته إلاّ أنّ هناك فراغا زرعته هذه الأدوات الرقميّة في الفن لتتحوّل المفاهيم وتغييب المعايير ويتحوّل الفن إلى لافن، كما سيطرت على فكرة التجوال واللاّمكانية، أي التخلّي عن الجذور والأصل للعمل الفني، مُتجاهلة ارتباط هذا الأخير بموقعه الجغرافي والتاريخي الذي يوجد فيه وهو في ذلك يرتبط بعالم كامل من المدلولات الثقافية وبشبكة من الظواهر الحضارية المنعزلة عن الجذور الفنية والتراث الإجتماعي.

---

5 جان موكارفسكي، الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقيّة، سيزا قاسم، ضمن مدخل إلى السيميوطيقا، ج1، ؟إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، منشورات عيون، الدار البيضاء، 1986، ص 127.

6 U .Eco, le signe adapté par Jean-Marie Klinkenberg, ed, Lbor, Bruxelles, 1988, P29.

ولذلك فإنّ الإتجاه نحو الحقل السيميائي قد يضمن لهذه الفنون سيرورة تقودها إلى إنتاج الدلالة وتداولها، وعليه فإن الموضوعات الفنية المقترحة لا تدرك إلا كتشكيلات رمزيّة، وهو ما قصده "ارنست كسيرر" عندما ربط نجاح التشكيل بالعلامة أي انه انطلاقا من الظاهرة ذاتها لا يمكن تشييد اللحظات الشكلانية والعلائقية العامة والمرور من المادة إلى الشكل أي موقعة الموضوع المطروح داخل سلسلة العلاقات الخارقة الغنى وهو ما يدعو إليه كسيرر بالأثر الخالص للنشاط الدال"[7]، وأنّه كلما ازدادت كثافة نشاط الترميز تراجع الواقع أو تهاوى. وهنا يكون التواصل الفني تواصل ايحائي في ما قدمناه من نماذج فنية إذا اعتبرنا هيمنة المضمون على الموضوع الجمالي فهي تتميز بالنفي والنزوع نحو الانعان في الاعتناء بالتجريد، حيث تتوارى ملامح المضمون خلف القناع الرقمي الذي يتحكم في مستوى كلية العمل، ولإنقاذها من وصفها بالفارغة فقد وجب التعامل في هذه الأعمال الفنية على أنها انساق سيميائيّة مفتوحة على نشاط التأويل، أي بوصفها كينونات إيحائية بإمكانها أن تستدعي على مستوى عملية التواصل عالما بأكمله.

من هنا يصحّ وصف بعض الممارسات الفنيّة المعاصرة بتجارب وليست مدارس أو تيارات بعينها باعتبار نهايتها واضمحلالها سيكون بفقدان الآليات والأدوات التي تنجز من خلالها وبواسطتها، كما أنها لم تبحث عن إرضاء أو لفت أنظار المتلقي جماليا بقدر ما أرادت أن تبعث رسائل بعينها وكان الهدف من وراء اعتماد التقنيات الرقمية الحديثة إيصالها عبر العالم لذلك نجدها لم تفكّر في إرساء مفاهيم الجمال التي تربّت عليها الذائقة الفنية للمجتمع المتقبل للفنون الجميلة منذ زمن طويل.

كما لم تهتم بذلك فهي تبث فكرا ولعله ما جعل العديد من النقاد ينعتون هذا الفن بأنه نهاية للعصر الذهبي للفنون. وهنا تكمن خطورة الخطاب الفني المعاصر كحقل غني بإيحاءاته وأساليبه وانزياحاته عن المألوف في استحواذه على مسارات قد تجاوزت بدورها من فرط عنف الواقع الفعلي، لتنخرط ضمن مسارات استعراضية جذرية وهنا يبتدئ التّيه في المعايير التشكيليّة وعدم الإنظباط فيها ليصبح القبيح والمقرف والمفزع جماليا بيد أنّه فاقد لكلّ مقومات الفنّ الحقيقي.

من هنا "تزداد حيرة المبدع إزاء ما نشهده اليوم من تهاوي القيم الجماليّة المتعارف عليها أمام سيطرة ما يعبر عنه بنظم العولمة وما يتبعها من مفاهيم ومصطلحات حضاريّة واقتصاديّة وسياسيّة وغيرها، وقد تنتابه درجة من الإحباط يكون مردّها إحساسه بأنّه غير فاعل في محيطه المباشر نظرا لتقلّص إمكانيّة التواصل مع المتلقي"[8].

خلاصة القول أنّ الوسيط الرقمي السريع التنفيذ والسريع النفاذ من الزمان الى المكان أدّى إلى إنزلاق الفنون وانحرافها مع ماهية الفن الحقيقيّة، فكانت النتيجة صادمة لا للفنانين فقط بل للمتلقي نفسه، فهذه الهرولة وراء التقنيات الرقميّة والإفتتان بقدراتها في السرعة والإستنساخ أدّى بالمبدع لأن يكون أسيرا لتقنياتها وضوابطها وانزاح الفن بالتالي عن المعايير الجمالية المألوفة بل أصبحت مفاهيم من قبيل الفن والعمل والفنان منفصلة عن الواقع حتّى أنّها لا تماثلها بل تمثّلها. ولعلّه ما أدّى إلى سجال حول مصداقيّة هذا الفن ومحدوديته الجمالية وحتّى اعتباره فنا منحطا بعيدا كلّ البعد عن كلّ المعاني ذلك لصعوبة تحديد شروط الممارسة النقديّة والذوقيّة والجماليّة لهذه الإنتاجات الفنيّة وتخبّطها ضمن حيّز التجريب دون حجة أو برهان، ونستند في هذا الرأي على وصف الفنان الفرنسي "بول دولاروش" عن بدء الحقبة الجديدة للفن الرقمي حين قال: "منذ اليوم فإنّ الرّسم قد مات[9]."

إلا أن موقف دولاروش يبقى موقفا قابلا للنقاش وللدحض، فللتكنولوجيات المعاصرة جاذبية ورونق خاص ولكن كذلك للفعل اليدوي سحر وجمال لا يدركه إلاّ من يتحسّس بكل ذوق وإحساس جمال الفن ورقة الإبداع ولا يشعر جاذبيته إلا من عاشر المادة وانغمس في ثنايا الإبداع التشكيلي.

---

7 Alain Ray, Theorie du signe et du sens T2, ed Klincksieck, Paris 1976, P164.

8 نورالدين الهاني، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، تونس، العدد 184، جوان 2007.

9 ألكسندر اليوت ، آفاق الفن، (ترجمة جبرا ابراهيم جبرا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1982.

من هذا المنطلق قد يتماثل الفنّان المعاصر مع الفيلسوف وذلك إذا نظرنا إلى الأعمال التي ينتجها على أنّها غير محكومة بقواعد مسبقة ما من شأنه أن يؤدّي بها إلى عدم التقييم ضمن معايير تكون محدّدة سلفا بالرّغم من أنّ دور العمل الفني هو أن يسعى إلى إبرازها وقد يؤدّي ذلك إلى أن تكون غريبة وربما غير قابلة للتصنيف ولكن ألا يمكن أن تؤسّس هذه الوسائل التكنولوجيّة وما تتيحه للفنان من إمكانات لعلاقات جديدة بينه وبين المتلقي سيما وأنّه يدعوه في أحيان كثيرة للتفاعل مع العمل عبر أجهزة الحاسوب.

من هنا يتسلّل إلى خاطرنا سؤال قوامه إذا فقد الفنان تلك العلاقة بينه وبين المتلقي منذ زمن انقلبت فيه الجماليات وأفرغت فيه قاعات العروض من الزائرين وفقد فيه تسويق العمل الفني هل استطاعت التقنيات الرقمية و المعلوماتية أن تؤسّس لعلاقات جديدة بينهما؟ ولنا أن نتساءل أيضا هل أنّ هذه الوسائط تنفي حضور الفنان وتستوعبه أم تدعم المنحى الإبداعي والحسي فيه وتروّج لمنتجاته الفنيّة؟

التقنية الرقميّة بديل للفنّان أم بحث عن التواصل مع المتلقي أو بحث عن التسويق

إنّ ما يحققه الحاسوب قد يختصر مسافات طويلة من الممارسة المادية باعتباره يسهّل على الفنان الحصول على مبتغياته الآنيّة. كما أنّه قد يختزل الرؤى الجمالية التي أوردتها فنون القرن العشرين وبإمكانه أيضا جمع الصورة والصوت والحركة معا وفي آن واحد لتنتج عن ذلك منحوتات ضوئية أوفضاءات غرائبية تقطع من المشهدية ومع الطبيعة والأحداث اليومية، فتمازج بينها في لغة تشكيلية تستنبط علاماتها من آليات الوسيط الرقمي.

غير أنه قد ينفي وجود الفنان اذا ما تمّ الذهاب وراءه دون تفكير من خلال الإفتتان بسرعته في التنفيذ والإستنساخ والترويج للعمل لأنه سيفتتن بقدراته التي تبدو سحريّة في الحذف والإضافة السريعة، كما سيمنحه قدرات جديدة من ذلك كثرة تسليط الأضواء وخلق مساحات ومواد، فعادة ما تكون هذه الأعمال الإفتراضيّة منصبّة في فضاء مادي مُهيّأ لتقبّل العمل الفني المتكوّن من عدّة عناصر من بينها الحامل الرقمي الممثّل في شاشة أو من مجموعة شاشات، وقد ندرج مثالا سريعا هنا وهي أعمال الفنان جافري شاو" (Jeffrey SHAW) (انظر الصورة 5).

المُلاحظ أنّه ومنذ أن تمكنت الآليات الرقميّة من الولوج إلى العالم التشكيلي تحوّلت الممارسات الفنيّة بمقتضاها من مادية المكان إلى افتراضية المكان والزمان معا ما أحدث تواصلا بين العمل الفني والمتلقي غير أنّ المادة التشكيلية استحالت إلى مادّة افتراضية في الفضاء الوهمي البصري لشاشة الحاسوب ما وهب الفنان إمكانات متعدّدة من خلال معالجة الصورة وعناصرها التشكيلية والمزج بينها من خلال تصغيرها أو تكبيرها، تمطيطها أو تكرارها ضمن حيّز زمني قصير وأيضا ضمن حيّز مكاني افتراضي ووفق أساليب تقنيّة تولّد العتامة أو الصفاء والنقاء والشفافية وغيرها من الأساليب.

وهنا أصبحت الآلة هي المنتجة للفعل وليس الفنان ذاته حتّى أنه بإمكان المتقبل التفاعل مع ما يطرحه الفنان فيتدخل هو نفسه فيضيف ويساهم في إنتاج العمل وبالتالي قد تدعّم هذه الممارسات الفنية ذات النظم الرقميّة نظرية جمال التواصل وقد تكون كذلك من قبيل الإمتداد للفن السوسيولوجي الذي تأسّس منذ أواخر الستينيات على مبدأ إشراك الجمهور في عمليّة التلقي التفاعليّة مع العمل بطريقة تحفيزيّة وتحاوريّة مع ما يطرحه الفن من تساؤلات تتعلق بالمجتمع الحديث.

من هذا المنطلق تكون العولمة الفضاء المثالي لتحاور المتلقي بالعمل الفني باعتبارها توفر إمكانية التواصل في أمكنة وأزمنة مختلفة آنيّة وتفاعليّة حيث يتحوّل المتلقي من مجرّد المشاهدة والإفتتان بالعمل إلى المشاركة الفاعلة باستخدامه للمقترحات المبرمجة من قبل المبدع باعتبار أنّ العمل التفاعلي يحمل في طياته إمكانات مفتوحة تتشكّل حسب تدخّل المتلقي ووفق ما وقعت برمجته. وهكذا تنفتح ذاتيّة الفنان على ذاتيّة المتلقي نتيجة إنفتاح العمل على شتى الإحتمالات في إطار الممارسة الفنيّة المفترضة واختراقه لكلّ الحدود الجغرافية دون اعتبار لجنسية المتلقي.

وقد يساهم هذا التواصل الافتراضي في إنعتاق الفنان من تلك العزلة التي قد يشعر بها نتيجة افتقاره لتسويق عمله فيشعر بالنشوة التي يتلذّذ بها المتلقي وهو يشاطره العمل سيما إذا كان على نفس الصعيد الفكري معه أي أن يكون متسلّحا بآليات مفهوماتية تضاهي آلياته ومتمتعا بدرجة عالية من الذوق الفني والجمالي وملمّا بتاريخ الفنون حتى يرقى إلى كنه العمل ويلامس قصديّته التي قد تكون غابت عن المبدع.
وهنا يبدأ التلقي فيسهم في تحريك المستبطن ويكشف طاقته الإبداعية ويفتح باب التأويل والتعدد، وهكذا يمكن للعمل أن يكون متجددا متنوعا باختلاف المتلقين، فحاجة الفنان إلى التواصل مع المتلقي تنبع من شعوره بانفصاله عن المجتمع، ويذكر "جورج باتاي" في هذا السياق: "كل كائن متميز عن الآخرين كلهم، ذلك أن ولادته وموته وأحداث حياته قد تكون ذات أهمية بالنسبة للآخرين، لكنه المعني بذلك مباشرة هو وحده الذي يولد، هو وحده الذي يموت، وبين كل كائن وكائن أخر توجد هوة، يوجد انفصال،...، لكننا نملك ذلك الحنين إلى الاتصال المفقود..."[10].

قد يجعلنا ذلك نصف الفنون المعاصرة بأنّها زئبقيّة فما جعلها تنزاح عن مفاهيم الجماليّة السائدة جعلها تنخرط مع متطلبات السوق الراهن، ولكن رغم بعض الإيجابيات التي قد توفرها هذه الزئبقيّة الرقميّة للفنون، إلاّ أنّها أدّت بها إلى إنفصال المبدع عن المادّة وحتى عن عن المجتمع نفسه، وقد شبّهها بعض نقاد هذا الفن بالمضاجعة التقديرية، حيث تغيب الأحاسيس الملمسيّة وتتقلّص حركة الجسد وتُسطّح الأبعاد، فيمرّ المبدع من البحث عن الإفتراض بواسطة المادّة إلى الإفتراض عبر الوسيط الرقمي وعن طريق أدوات وتقنيات الحاسوب وهي وضعية قد لا تكون ممتعة إن لم نقل خلاقة إذا قارنّاها بوضعية الرسام أو النحات الملامس للمادة والمبتكر والخلاّق.
وشبّهها شقّ آخر من النقاد على أنّها صرعة من صرعات العصر وعادة ما ترتبط الصرعة بالموضة وبالإندثار السريع باعتبارها تعابير تقديريّة مرتبطة أساسا بعوالمها البصرية التي تفتقد إلى الأصالة خاصّة وأنّ تلك المعطيات الرقمية المكوّنة للأثر قد لا تضمن حقوق الإبداع سيما إن كانت موزّعة عبر الأنترنات بصفة مفتوحة للجميع ممّا يسهّل على أيّ مستعمل لها سرقة أجزاء من العمل وإعادة صياغته أو استنساخه دون عناء ويختفي بالتالي المبدع الأساسي للعمل ولا يعرف من صاحبه الأصلي فيصبح العمل دون هويّة ودون مرجعيّة.
وفي نفس السياق تحدّد "آن كوكلان" [11] في كتابها "ميثاق الفن المعاصر" بعض مظاهر هذا الفن أنّ معالمه تكون في غياب الموضوع الفني واستبدال الكلمة والدال والنوايا المؤطرة للمشروع الفني بما هو مادي ومُشخّص، وهكذا يصبح للفراغ قيمة فنية بل ويشكّل في الوقت نفسه الموضوع التشكيلي. وقد يبعث ذلك للاعتقاد بأنّ الفن ولاسيما الراهن يعاني من حالة نفي وإضمحلال فهناك قدر هائل من الوضاعة في استعمال الفن باعتباره مظهراً للتنافس الاستعراضي وفي هذه الحالة لا يكون العمل الفني وسيطاً بل مختبراً تمتزج فيه قوتان وهما الفن وتلقيه وهما قوتا استلهام لا تكّفان عن الحركة.

خلاصة الإعتقاد أنّ التجارب الحديثة في الفن الرقمي تندرج في إطار الإنفتاح على الممكن وتعتمد بالأساس على تخطّي حدود الحاضر المرتبط بخطية الماضي. ولاغروّ أن تفرز أنماطا جديدة من التعابير الجديدة والأنماط الهجينة بحكم حداثة استعمال هذه الوسائط الرقمية وتداخل المنظومات التقنية والقيم الجمالية والمكتسبات المعرفية، وهنا يمكن الحديث عن قطيعة نسبيّة مع الأساليب الفنية التقليديّة من رسم ونحت وخزف

---

10 جورج باتاي، الايروسية: إقرار الحياة حتى الموت،(ترجمة محمد علي اليوسفي)، مجلة الكرمل عدد 26، 1987، ص178- 179.

11 آن كوكلان، تشكيليّة وفيلسوفة وروائيّة فرنسيّة، باحثة في الفنون المعاصرة والجماليات، أستاذة بجامعة باريس وجامعة بيكاردي.

وحفر وغيره لتحلّ مكانها أساليب وتيّارات جديدة استنبطت من التقنية المستعملة من أجل التعبير عن فكرة أو العمل من خلال تلك الفكرة على الوصول.
غير أنّنا إذا أخذنا بعين الاعتبار المرحلة الإنشائية التي يولد فيها العمل الفني والتي تقوم على تصوّر فكرة تستحيل من خلال العلاقة الناشئة بين جسد الفنان وملكة فكره فعلا ماديا حسيا على الحامل فإنّنا نلاحظ أنّه من خلال اعتماد الفنان لهذه الوسائط التقنية الحديثة فإنّ جسده ليس مغيبا كليا بل هو موجود ضمنيا، فهو لم يمارس العملية التشكيلية الإنشائية بطريقة تامّة نظرا لتغييب جزئي لهذا الجسد على اعتبار أن العمل الفني ينتقل من فكرة متجسّدة أي من تصوّر لعلاقات تجريدية كانت أم تمثيلية داخل حامل أبيض يقوم على تقسيم بصري ومادي للفضاء من خلال عناصره التشكيلية. ولعلّه ما ذهب نحوه "إدمون كوشو"، حين أقرّ أنّ انحراف مفهوم العمل الفني عن دلالته الأصلية إلى مجموعة من العناصر الرقمية المتباينة واستبدال الوسيط النقدي بحدود التواصل التكنولوجية قد حث المهتمين بالمجال الفني على ارتياد شكل نقدي جديد يهتم بمجال الإبداع الرقمي. وقبله ذكر ذلك "جادمر" أنّ تلقي أيّ عمل فنّي جديد سيؤدّي حتما إلى بناء عالم جديد وإلى الكشف عن معرفة جديدة وحدث جديد وشيء جديد، ويقول "جادمر" في هذا الشأن: "لا أحد يستطيع أن ينكر أنّه لا يجد في العمل الفنّي الذي يطلع فيه عالما، فائدة لم تكن معروفة من قبل فحسب، بل يجد أيضا أن هناك شيئا جديدا يظهر إلى الوجود الآني مع العمل الفني نفسه. وليس ذلك إظهارا لحقيقة فقط، وإنما هو في حد ذاته حدث، وأنّ هذا الحدث أو الواقعة هو الذي يجعل من أي عمل فني ممارسة "أو حدثا أو واقعة سيميائيّة"[12].

وأنّ هذه الممارسات بالإضافة إلى أنّها تشكل مستودعا للدلالة، فإنّها ترتبط بتجارب إنسانيّة كليّة تشكل امتدادا لذاكرته وتاريخه ولرؤيته الأنطولوجيّة أو الفلسفيّة، التي قد يكتنفها الغموض والتشتّت إلى درجة أنّها قد تتحوّل إلى ظاهرة مضلّلة، ولذلك فهي تحتاج لكي تكشف عن نفسها إلى مواد تعبيرية بالغة التنوع، كما تحتاج إلى نوع من الخصوصيّة في الإدراك والقراءة والتأويل ذلك أنّ تلقي مثل هذه التجارب أو الأعمال الفنية المتاهيّة، أو تلك التي قد تشبه قدور الساحرات، أو تلك التي تصل الى درجة من التجريد المبالغ فيه بالنسبة الى الفنون التشكيليّة، التي ينمحي داخلها كل أثر من آثار الدلالة حيث نواجه باندحار لا متناه للعلامة وبسيرورات من التدليل لا يكاد المعنى فيها أن يولد حتى يتشتت ويتلاشى"[13].

حتّى أنّ الانتقال عبر الزمان والمكان أمكن من إحداث تغييرات في الأشكال والبنى الداخليّة للاعمال الفنيّة وسمحت الأشكال الجديدة للفن بالضياع والاستنساخ والانتحال، وتغير الإدراك الجمالي، فالقيم الجمالية غير ثابتة وهي متغيرة، ومن ثمّ ف"إنّ رهانات العالم الحالي لا تصير مدركة بشكل جلي الا عن طريق وعي يقوم مسبقا بقياس الإنزياحات والتعارضات والإنحراف، ويحيط بالتقاليد التي لم يكن استمرارها ممكنا إلا عن طريق التحولات وإعادة البناء. التي يمكن أن تتحقق حتى على مستوى الأعمال الفنية المتزامنة، وبهذا تحقق الأعمال الفنيّة تفردها واختلافها واستقلاليتها".[14]

---

12 مرجع سابق، جون موكارفسكي، الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقيّة، ص 123 .
13 إمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكيّة، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 2000، ص.119.
14 جان ستاروبنسكي، مقدمة لكتاب نحو جمالية للتلقي، لهانس روبيرياوس، ترجمة محمد العمري، مجلة دراسات سيميائيّة أدبيّة لسانيّة، عدد خاص حول جمالية التلقي، سال-فاس، المغرب، خريف/شتاء، 1992، ص125ص39

ومن ثمّة لم يعد الفن يتحدّث عن الأمكنة أو يصوّر الأزمنة أو يعيد القصص التاريخية، ففي المجتمع المعاصر لا يوجد حوار يهتم بكل هذه التفاصيل في عولمة للثقافة وشيوع أنماط الاستهلاك وقيمة الترويج للمنتوجات الصناعية وتصوير الحياة اليومية على أنها متعة ورفاهية في ثقافة الصورة المتحركة التي تبث عبر الأقمار الصناعية وعبر أساليب الحياة اليومية، حتّى أن الفن الذي دخل مجال التعليب في الأسواق والتعبير عن الحياة بوسائل الإعلان الذي يحقق مقولاته في دقائق ويرمى من سلة المهملات. وعليه فقط أن لا ينسى أن يقدم كل ذلك بنوع من التسلية وملذات الحس وإثارة الغرائز، وصار الفرق واسعا بين نساء "بيكاسو" المشوهة ونساء "تولوز لوتريك" أو "رينوار" وبين عارضات الأزياء.
وهكذا هبطت الثقافة الاستهلاكية في الثقافة التقليدية ونشأ الخصام الثقافي بين قديم مغلق وجديد قادم، فلوحة الرسم الثابتة تنوء اليوم بثقل الفضاء الإجتماعى المشبع بثقافة الصورة السريعة الذي تخللته واستعمرته كما أن الأصل الذي لا يمكن إعادة إنتاجه ترجم إلى صور مألوفة ومعتادة.

ننتهي هنا بأنّ الفنّ المعاصر فنّ فاقد للإلتزام نتيجة القطيعة بينه وبين المتلقي وذلك ليس إقرارنا ولكنّه إقرار أغلب الخطابات الفلسفيّة التي تعرضنا إليها، وبالتالي بينه وبين المجتمع والانسياق ضمن منطق السوق والدعاية الإعلاميّة والمتاجرة ما رسّخ في أذهان المجتمع محدّدات نمطيّة من قبيل غياب المعني والمشروع وضبابية الأهداف وانصهار الشكل في المفرغات وقد يذهب نور الدين الهادي مذهبا في هذا القول، إذ يقول: "لقد بلور مفهوم الإختراق هذه المسائلة المستمرّة، إذ صار ملازما بصفة إراديّة أو لا إراديّة كل فنان مبدع وأصبح الفن يعرف ببعده التحديثي والمتجاوز لما هو معهود، إلى حد بات ينعت بالإعتباطي والضبابي واللامعقول والهجين رغم إحتضان بعض المؤسسات الرسميّة لتمظهراته[15].

وبالرغم من وجود خطابات أخرى تدحض ذلك الرأي وتتعامل بعمق مع هذه الأعمال وتصفها بالإبداعيّة المعاصرة مثل خطابات الناقد "إيفيز ميشو"، إذ يرى الموضوع من وجهتي نظر قد تكون متطابقة في نقطة ما وذلك من منطلق تأثير العولمة على الفن المعاصر وإرتباطها بالسوق، باعتبار أنّ هذا الأخير أصبح يقدّم كبضاعة خاضعة لشروط الموضة والمتاجرة ويبنى على ثقافة الإستهلاك أكثر منه بحثا ميتافيزيقيا حتّى أنّه يُنادي بالتنوّع المبني أساسا على السموّ بالذوق الجمالي والإرتقاء به، وبالمقابل يقدّم وجهة نظر ثانية مفادها أنّ تطوّر الفنون المعاصرة غير رجعي وقد تكون هذه الطفرة الفنيّة الهائلة هي نتاج لهذا المزيج من الحساسيّة والتحرّر من الالتزام وإشباع للإثارة والبذخ الفكري[16]. وقد تتقابل هذه الرؤية الثقافية للفن مع قرينتها المضادّة التي تمجّد الطابع ألالتزامي والاجتماعي، ففي نظر هذه الأخيرة يتّجه الفن لكلّ الناس وهو في ذات الوقت يخاطب كلّ فرد حسب عادته وديدنه، فالشرط الأساسي لتأويل كل ماهو جديد ومتحوّل تكمن في شَخْصَنَة العلاقة مع العمل الفني والتي عادة ما تكون مخالفة لثقافة الاستهلاك الحاشد.

الخاتمة

نختم بحثنا هذا بأنّ السبيل إلى فتح باب الإنخراط في المستجدات الفنيّة يبقى مهمّ ولكن دون الإجترار من منتجات الآخر ودون ملاحقة الوسيط الرقمي حتى لا يتم الوقوع في سجنه، ومن البديهي أن نعي أنّ العمل الإبداعي لا يولد دون وعي بالترسّبات المرجعيّة الثقافيّة منها والتشكيليّة.
ولأنّ العصر اليوم هو عصر الصورة، فقد أصبحت هي الوسيط بين الفنان والمتلقي وأصبحت التقنيات والوسائط الرقميّة ذلك الوسيط الذي يلتقي فيه العام والخاص، وفي إشارة إلى مقولة "ماكلوهان"، "إن الوسط هو الرسالة" تحوّل المتحف الذي كان يوما يسكنه التاريخ إلى واجهات في الشوارع لبيع الأعمال الفنية حيث غادرت اللوحات مكانها الأبدي أي قاعات العرض لتتحوّل إلى جزء من نظام آخر، من طور الصورة المرآة إلى الصورة الشاشة، وبعد أن كنّا نلحظ الضوء في لوحات "رامبرانت" أصبحنا نشاهد الضوء من خلال

15 نورالدين الهاني، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، العدد 184، جوان، تونس، 2007.

16 Yves Michaud, l'art à l'tat Gazeux, Esais sur le triomphe de l'esthétique.

الصورة الموضوع، وبعد أن كنّا نلاحظ الجانب الحكائي في العمل التشكيلي غاب الموضوع وأصبحت الحركة ذاتية ناتجة عن حركة مصباح مثبّت داخل جهاز الحاسوب، و أصبح الضوء هو اللون في حدّ ذاته، ولعله ما دفع العديد من النقاد إلى التفكير بوفاة اللوحة ذاتها لا بوفاة موضوعها"[17].

وفي إعتقادنا يكون التصور الأنسب أن يقع التفكير في الفن من صلب العملية الإبداعيّة وليس من المستحيلات وذلك بأن نشرع في تأسيس علاقات تواصليّة بين عالم الفن بما هو ثقافة وعالم الاقتصاد والمستثمر وكذلك الجامعات الفضاءات المتخصّصة للممارسات الفنيّة وذلك بسنّ قوانين تستجيب لهاته التحولات حتى يمنع التلاعب بالقيمة الفنية والاتجّار بها وتسليعها لأجل خلق سوق حقيقية تضمن كرامة المبدع وعمليّة الإبداع وتكثيف الإعلام ودعم المعارض الشبابية والمساهمة في الإعلام عنها حتى لا تلقى إحجاما من المتلقي وتشجيع الرواد على التواجد في الأروقة عن طريق تكثيف الإعلام وتشجيع عملية النقد حتى يتم إرساء ذوق فني راقي وجيد يرقى بالذائقة الفنيّة. ولا أجد أجمل من أن أختم هذه الدراسة بما قاله، رينيه ويـج فيما يتَّصل بضرورة الفن وعلاقته بالإنسان حين قال، "الفن ليس لهواً أو مجرد ترف مهما يكن هذا الترف رفيعاً، بل الفن ضرورة ملحّة من ضرورات النفس الإنسانيّة في حوارها الشاق المستمر مع الكون المحيط بها، فإذا صح القول ألاّ فن بلا إنسان، فينبغي القول ألاّ إنسان بلا فن"[18].

---

17 مرجع سابق، نور الدين الهاني.

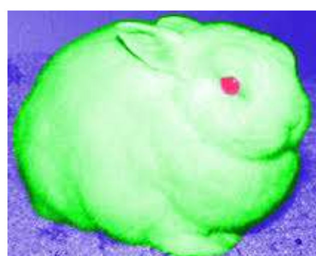
18 عز الدين إسماعيل، الفن والإنسان، دار القلم، بيروت، لبنان، 1974.

المراجع والمصادر

(1) إيكو، إمبرتو، 2000، التأويل بين السيميائيات والتفكيكيّة، ترجمة سعيد بنكراد، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت.
(2) إسماعيل، عز الدين، 1974، الفن والإنسان، دار القلم، بيروت، لبنان.
(3) اليوت، ألكسندر،1982، آفاق الفن، (ترجمة جبرا ابراهيم جبرا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
(4) باتاي، جورج،1987، الايروسية: إقرار الحياة حتى الموت، (ترجمة محمد علي اليوسفي)، مجلة الكرمل، عدد 26.
(5) توملينسون، جون، 2008، العولمة والثقافة، ترجمة د. إيهاب عبد الرحيم محمد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 354، الكويت،
(6) مصطفى، عبدو، 1999، فلسفة الاخلاق، مكتبة مدبولي، القاهرة،.
(7) علي، نبيل، الثقافة العربية في عصر المعلومات، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 276، الكويت.
(8) ريد، هيربرت، 1989، حوار الرؤية (ترجمة جبر ابراهيم جبرا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،.
(9) هايدقر، مارتن ، 2001، أصل العمل الفني، ترجمة أبو العيد دودو، منشورات الإختلاف، الجزائر.
(10) الهاني، نورالدين،2007، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، العدد 184، جوان، تونس.
(11) موكارفسكي، جان،1986، الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقيّة، سيزا قاسم، ضمن مدخل إلى السيميوطيقا، ج1، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، منشورات عيون، الدار البيضاء.
(12) Bordas, Caillou, 1990, La création numérique, Bernard.
(13) Tim, Dally, 2005, La photographie numérique, Solar chine.
(14) Onfray, Michel, 2003, Manifeste pour une esthétique cynique, (Arche'ologie du présent, Graet.

جدول الصور

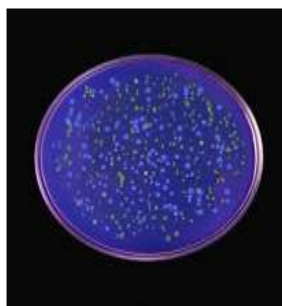
الصورة 1




"التكوين 1"، الأرنب "ألبا" المعدّل ضمن النظام الجيني للفنان ادواردو كاك

الصورة 2









عمل للفنان للفنان إدواردو كاك "Genisis "

الصورة 3









نماذج من أعمال الفنانة تريزا مرقول تجسّد ضحايا الحروب والعذاب

الصورة 4



عمل "الكفن" للفنانة تريزا مرقول

الصورة 5







Jeffrey Shaw - The Ledible City - Interaktive Rauminstallation